

UNA CIUDAD HÍBRIDA. APROXIMACIONES A *LÍNEAS DE FUGA* DE ÓSCAR GUTIÉRREZ Y CRISTIAN TORO

*A Hybrid City. Approaches to Líneas de fuga by Óscar Gutiérrez
and Cristian Toro*

HUGO ALEXIS HINOJOSA LOBOS
UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO/ PONTIFICIA
UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE (Chile)
hugo.hinojosa.l@gmail.com

Resumen: la experiencia vital en la ciudad siempre es un tránsito difícil, en aquella complejidad urbana que absorbe a los ciudadanos. Óscar Gutiérrez y Cristian Toro, autores de la novela gráfica chilena *Líneas de fuga* (2016), conscientes de esta realidad desencajada, asumen su obra como un espacio hipermediatizado de discusión sobre las problemáticas del sujeto contemporáneo. En ese sentido, el lenguaje propio de la historieta es complejizado en una obra que crece en referencias inter y metatextuales, dentro de la cual se asume que desde su abierta hibridez manifiesta las contrariedades que aquejan a los individuos en las ajetreadas calles de las ciudades de la posmodernidad.

Palabras clave: cómic chileno, novela gráfica, ciudad contemporánea

Abstract: The vital experience in the city is always a difficult transit, in that urban complexity that absorbs the citizens. Óscar Gutiérrez and Cristian Toro, authors of the Chilean graphic novel *Líneas de fuga* (2016), aware of this disengaged reality, assume his work as a hypermediated space for discussion on the issues of the contemporary subject. In that sense, the language of comic is complexed in a work that grows in inter and metatextual references, assuming that from its open hybridity, it manifests the contradictions that afflict individuals in the busy streets of postmodern cities.

Keywords: Chilean Comic, Graphic Novel, Contemporary City

Y la pesadilla me decía: crecerás.
Dejarás atrás las imágenes del dolor y del laberinto y olvidarás.
Pero en aquel tiempo crecer hubiera sido un crimen.
Estoy aquí, dije, con los perros románticos y aquí me voy a quedar.

Roberto Bolaño, *Los perros románticos*

Introducción

Líneas de fuga (2016), cómic desarrollado en Concepción, por la dupla de Óscar Gutiérrez en guión y Cristian Toro en ilustración, transita por una propuesta que se muestra compleja y ambiciosa en sus propósitos narrativos y estéticos, lo que dificulta ampliamente su categorización como artefacto artístico y su posterior interpretación. La obra, asentada principalmente en el espacio de la historieta, se complejiza al llenarse de múltiples soportes anexos y complementarios que incluyen la realización de murales por la ciudad, fotografías de archivo insertadas en el texto, citas constantes a poemas, novelas, canciones, y hasta la escritura de un dossier de breves ensayos en paralelo al texto primario, y que vienen a reforzar y ampliar las lecturas que puedan realizarse de ésta.

A través del siguiente artículo se abordará la obra en aspectos que aparecen problemáticos en su lectura, y que permiten comprender cómo se articulan sus diferentes elementos. En particular, se centrará principalmente en un acercamiento sucinto a dos temas conflictivos en el texto, pero que en ningún caso lo agotan: la figura degradada del sujeto urbano protagónico, así como el estatuto adquirido por el espacio de la ciudad en la construcción del propio texto. Posteriormente, se enfatizará en la situación híbrida presente en su condición de novela gráfica, y que complejiza el género discursivo y la posición autoral vinculada a ésta.

El sujeto en conflicto

Carlos es un joven más de la ciudad de Concepción. Ubicada a casi 500 kms. de Santiago, la capital de Chile, es uno de los centros urbanos más importantes del país. Fundada en 1550, la ciudad tiene una población de cerca de 220.000 habitantes, la más poblada hacia al sur, y es actualmente capital regional. Con una impronta industrial, también es sede de importantes centros formativos a nivel nacional como la Universidad de Concepción y la Universidad del Bío Bío, que la ha llevado a ser caracterizada como ciudad universitaria, y una gran influencia en el mundo intelectual y artístico chileno. Será este el espacio por donde transite su protagonista, quien ha abandonado recientemente sus estudios, limitando su vida a experimentar el día a día, principalmente a vagar por la ciudad sin rumbo fijo, en una espiral descendente que lo absorbe como

al resto de los habitantes que él observa en la urbe. Sin ganas de hacer mucho con su existencia y agobiado por el insomnio provocado por el “exceso de pensamiento” (Gutiérrez; Toro, 2016: 28), el protagonista buscará en las calles algunas respuestas que no encuentra en sus cercanos, y que al parecer no halla en ningún sitio, pero una serie de incidentes reales (y otros no tanto) lo harán modificar algunas de sus percepciones sobre su propia existencia.

Es así que *Líneas de fuga* se articula bajo un modelo subvertido de *bildungsroman* posmoderna, en la cual el sujeto se va degradando y deformando poco a poco, hasta un cierto punto de inflexión en el relato que servirá como catalizador de las decisiones finales del protagonista. Para ello, la obra dividirá su estructura en cuatro capítulos que marcan diferentes momentos y estados del personaje.

Capítulo 1: “Metafísica de las costumbres”

Este momento inicial de la novela gráfica se centrará particularmente en el modo de vida vacío de Carlos y la relación que establece con su entorno social y urbano. El agotamiento existencial irá minando poco a poco el contacto que tiene con sus amigos, y la que al parecer es ya su ex pareja. Las noches de juerga, drogas y alcohol constante lo conducen a un estado de permanente paranoia y alucinación, que se cruza con fugaces momentos de lucidez en la vigilia, cuando él puede asimilar o repensar su entorno. Es particular que el título de este apartado apunte al concepto de lo metafísico, porque propone un conflicto permanente del ser que no puede situarse en lo real y que debe recurrir a otros métodos para encontrar su centro.

Barthes nos dirá que “la escritura es la destrucción de toda voz” (Barthes, 1994: 65), es decir, donde escribimos será el lugar de pérdida de la identidad, y es por esto que no sólo desaparece el autor, sino que en la escritura de la obra se desdibuja el sujeto protagónico, la identidad que lo soporta. Pero al igual que en los relatos policiales tradicionales, intentamos reconstruir esa identidad leyendo las huellas que la ciudad nos deja, y que en esta primera parte del texto, el protagonista no sabe interpretar, ya que se ve sobrepasado por el peso de la realidad (figura 1). Tal como señala Walter Benjamin, “el contenido social originario de la historia detectivesca es la difuminación de las huellas del individuo en la multitud de la gran ciudad” (Benjamin, 1972: 58), y es aquella la degradación que produce la urbe, en donde finalmente el sujeto no puede hallarse ni identificarse.



Figura 1. *Líneas de fuga* (2015), Óscar Gutiérrez y Cristian Toro¹

Capítulo 2: “La ciudad brumosa”

Perdido entre los rincones de la ciudad, Carlos sigue descendiendo en su espiral de negación y autodestrucción. Veremos cómo luego de un encuentro íntimo, su relación con su ex se termina por destruir debido a las irresponsabilidades pasadas del protagonista, que impiden que pueda arreglar las cosas para mejor. También conoceremos un poco más de Concepción bajo la mirada de su protagonista, quien a la manera de un *flâneur* baudeleriano irá recorriendo las calles y bares, mientras establece sus reflexiones internas acerca de lo que le está pasando. Pero tal como afirma Bertolt Brecht: “Para el hombre de la vida real resulta raro dejar huellas [...] La vida de la masa atomizada y del individuo colectivizado de nuestra época transcurre sin dejar huellas” (Brecht, 1973: 343). De este modo, aunque intenta solucionar sus conflictos, la propia rutina violenta y la estructura laberíntica de la ciudad lo van hundiendo (figuras 2 y 3).

¹ Página completa que gráfica parte de la rutina decadente de Carlos: beber, pelearse en el bar, terminar en la calle durmiendo y vomitando.



Figura 2. *Líneas de fuga* (2015), Óscar Gutiérrez y Cristian Toro ²

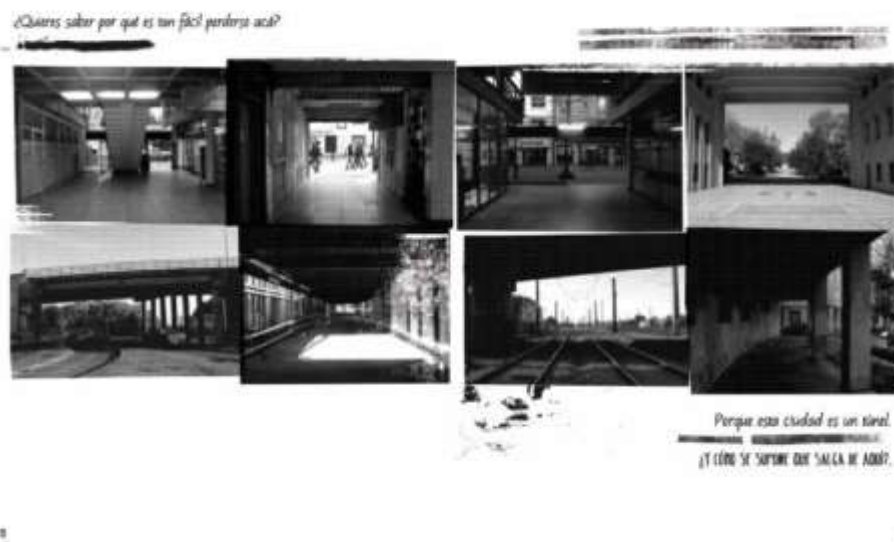


Figura 3. *Líneas de fuga* (2015), Óscar Gutiérrez y Cristian Toro ³

² Mientras se traslada por la ciudad, Carlos se encuentra con una protesta, la cual muestra el descontento de trabajadores, y su enfrentamiento violento con la policía.

³ Uso de archivo fotográfico que nos muestra la estructura confusa de la ciudad, la cual cuenta con gran cantidad de galerías comerciales en su centro urbano. El texto reflexiona en torno a las posibilidades de la pérdida en medio de sus “túneles”. Ciudad como laberinto.

En ese sentido, la idea de bruma, propia del clima invernal en Concepción, es también la metáfora del perderse en la niebla, no encontrar el camino de salida. Carlos continuará yendo de fiesta en fiesta, y será especialmente significativa su visita a un bar, donde mientras el personaje comparte con sus amigos, será ir **cruzando entre las viñetas y el entorno parte de la letra de “No sabes que desperdicio tengo en el alma”, canción del grupo chileno Los Tres, icónica banda nacional que emergió del propio Concepción.** Como parte del camino descendente del protagonista, y un poco influenciado por la violencia en las protestas de las que fue testigo antes de ir al bar, termina involucrado en una pelea, donde recibe una golpiza. Finalmente, la aparición de un personaje clave para el personaje en la posterior resolución de la obra serán el cierre de esta sección.

Capítulo 3: “Parque deportivo”

Carlos se reencuentra nuevamente con su exnovia, pero nada logra solucionarse (figura 4). Y sólo queda la soledad, el único espacio que puede encontrar el protagonista en la inmensa ciudad que lo aplasta, lo cual de manera explícita la angustia existencial que Concepción le transmite.



Figura 4. *Líneas de fuga* (2015), Óscar Gutiérrez y Cristian Toro⁴

Luego de visitar a un amigo cercano, Carlos se decide a recorrer las calles para perderse y distraer por enésima vez su mente insomne. Casi atropellado en las vías del tren, es rescatado por un taxista a quien conoció al final del capítulo previo, y a quién debe el favor de haberlo llevado gratis luego de haber sido golpeado en las afueras del bar. Este personaje, que es un intertexto de la novela *Vidas ejemplares* de Sergio Gómez (es parte del texto de dicho autor, en una versión más envejecida), tiene una tendencia pirómana muy desarrollada y

⁴ Uno de los últimos encuentros del protagonista con su ex-novia. Este episodio de ruptura marcará el camino de los acontecimientos posteriores de la obra.

arrastrará finalmente al protagonista a quemar un sitio de la ciudad. Nuevamente la obra recurre a diversas referencias, en este caso incendios históricos producidos en Concepción y las leyendas urbanas construidas tras éstos, las cuales serán graficadas a través de fotografías de archivo.

Finalmente, Carlos será detenido por este incidente delictual en el que se ve envuelto. Sus palabras en off dan cuenta de su estado anímico: “lo único claro, las ciudades son un mundo, y el mundo está lleno de hijos de puta. Si fuera tan fácil salir del túnel, Asterión... habría compartido sus soledades” (Gutiérrez y Toro, 2016: 94-95). Posteriormente, el arresto gatillará una de las escenas oníricas más relevantes al interior de la obra, donde el protagonista conversará en su celda con Roberto Bolaño, referido constantemente a partir de la figura del “perro romántico”, aludido en uno de sus poemarios, y que a la vez es escenificado en un perro negro que aparece en variadas ocasiones, y adquiere también una dimensión metafórica (figura 5). Luego será interrogado y torturado por los policías que lo detienen, aunque tras esta escena nunca queda del todo claro si es parte de su imaginación, o si responde más bien a un nuevo intertexto histórico de los autores, refiriendo a los vejámenes producidos en la dictadura militar chilena.



Figura 5. *Líneas de fuga* (2015), Óscar Gutiérrez y Cristian Toro⁵

⁵ El clásico “cholo” o perro negro callejero chileno. Acompañará al protagonista en varios momentos de la obra, y terminará atropellado por el tren. Su presencia simbólica remite constantemente a los “perros románticos” de Bolaño.

Capítulo 4: “Las ciudades nunca dejan de contarse”

En este último capítulo, Carlos regresará a casa luego de días desaparecido. El personaje ya ha tocado fondo y no queda del todo claro qué fue lo ocurrido realmente en esos días en que nadie lo hallaba. Su regreso lo conduce a comenzar a asistir al psiquiatra como una manera de recuperarse de sus delirios. Aunque las cosas ya no volverán a ser las mismas. La relación con su ex se termina definitivamente y Carlos deberá literalmente hundirse para reflotar (figura 6).



Figura 6. *Líneas de fuga* (2015), Óscar Gutiérrez y Cristian Toro⁶

Las últimas páginas nos mostrarán a Carlos posterior a su última recaída. Renacido, cambiará su apariencia física cortando su cabello, comenzará a trabajar, y deberá lidiar con la neurosis constante que la ciudad le produce, pero ya ha encontrado aquella línea de fuga que tanto quería encontrar, y que

⁶ Luego de la caída final, graficada con una metáfora del hundimiento en el mar, Carlos encuentra su “línea de fuga”, la forma de poder reencontrarse con sí mismo y reconciliarse con la ciudad.

le devolverá la estabilidad a su mente. Frente a esta posibilidad de redención que propone el texto, parece adecuado señalar lo apuntado por Bertolt Brecht:

Obtenemos nuestra experiencia de vida de manera catastrófica. De las catástrofes tenemos que inferir el modo en que funciona nuestra vida social en común. A través de la reflexión, debemos deducir la “intrahistoria” de las crisis, depresiones, revoluciones y guerras. [...] Detrás de los acontecimientos que nos comunican, sospechamos otros hechos que no nos comunican. Eso son los verdaderos acontecimientos. Sólo si los conociéramos podríamos entender. (Brecht, 1973: 345)

Así es muy probable que Carlos haya buscado en aquellos acontecimientos traumáticos la salida a lo que fue. Es la propia ciudad que lo aprisiona la que también lo redime, en ese constante devenir que significa el tránsito por las urbes, y en donde los sujetos deben encontrar sus respuestas.

La novela gráfica como discurso de la hibridación



Figura 7. Portada *Líneas de fuga* (2015), Óscar Gutiérrez y Cristian Toro

Para poder enfrentarnos a una obra como *Líneas de fuga* (figura 7), se hace absolutamente pertinente razonar desde qué lógica creativa se está operando, considerando a su vez que se posiciona de forma peculiar dentro de la narrativa gráfica chilena.⁷ Catalogada por sus propios autores como novela gráfica, el

⁷Al respecto, es importante enfatizar que esta obra no sólo es una rareza dentro de la producción de cómic chileno, sino que además se sitúa desde una lógica de marginalidad cultural. Aun cuando Concepción sea un polo artístico importante a nivel país, no sucede lo mismo con el campo de la historieta, el cual se encuentra mayormente concentrado en

texto ciertamente funciona bajo los parámetros que son propios del cómic u historieta, pero que luego en el transcurso de la propia obra serán subvertidos o ampliados (tanto interna como externamente), lo cual devendrá en una difuminación de su definición y que complejizará la manera en que posteriormente será interpretada. Tal como señala la breve presentación al dossier de textos que acompaña a la obra:

Es un proyecto desplegado en varios formatos que desde la narrativa, el diseño y la ilustración busca generar un diálogo artístico-cultural, aportando a la forma en cómo nos comunicamos con nuestro espacio. Partimos de la premisa de comprender a nuestra ciudad, Concepción, como un emplazamiento cultural que se constituye a través de diferentes tipos de influencias; históricas, sociales, artísticas y políticas. (Gutiérrez-Toro, 2015: 3)

La afirmación plantea que, desde la génesis del proyecto, la obra se abre en su forma y a través del cruce de los diversos soportes mediales, pues la narrativa no sólo articula una ficción particular, sino que también propone una reflexión sobre el espacio y la ciudad a la cual sus autores están adscritos. Es interesante señalar aquí que para este fin, éstos asumirán una definición extendida de lo que se entiende por una novela gráfica. Es evidente que dicho concepto ha sido ampliamente criticado y cuestionado, y que aún no queda completamente clara su definición o límites, más allá de que indistintamente el consenso lo asimile dentro del campo de la historieta, entendiéndolo como formato, género, o tipo de cómic, entre muchas otras variantes. Al respecto, Ana Merino plantea el giro radical del cómic, lo cual “implica su aceptación no sólo como objeto de consumo masivo, sino también como objeto de reflexión” (Merino, 2003: 270) y que, en palabras de Santiago García (2014), permite a la novela gráfica ocupar un lugar en la producción de cómic a nivel global.

Desde esa perspectiva, es relevante asumir la actual posición compleja de la historieta o la llamada novela gráfica, en cuanto espacio de la crítica y la reflexión más allá de las condiciones propias del mercado. Obviamente, podemos afirmar que tras esta definición se objetan aquellas lecturas más inocentes del cómic, como las de Will Eisner (1998) en la década del ochenta, quien asume un lector específico (los/las jóvenes, que se suman al tradicional lector infantil de historietas) que encontrará en el cómic un texto fácil de leer e interpretar, y que además concibe a la historieta como un lenguaje diferenciado, por ejemplo, del literario, donde se produciría la mezcla de texto e imagen por igual a través de una secuencia más menos coordinada de viñetas.

Santiago. Para comprender un poco más de la trayectoria contemporánea del cómic chileno, ver Reyes, Carlos (2014), “Chile, de la historieta a la narrativa gráfica”, en *Actas del II Seminario Internacional ¿Qué leer? ¿Cómo leer? Lecturas de Juventud*. Santiago de Chile, Plan nacional de lectura. Asimismo, se puede consultar el especial sobre Chile publicado por el sitio especializado Tebeosfera: https://www.tebeosfera.com/numeros/tebeosfera_2016_acyt_-3_epoca-_8.html

Paradójicamente, esta misma condición en su formulación, que sobrepasa a la propia historieta, sitúa a *Líneas de fuga* en lo que Trabado (2013) asume como una novela gráfica, centrándose en la noción de un cómic de autor que pueda ampliar sus fronteras, alejándose de los patrones que los propios géneros al interior del cómic proponen. Esto plantea el hecho de que la definición de la novela gráfica va más allá de un formato preestablecido, como podría ser su gran extensión o la idea de una historia que se cierra en sí misma, sino que puede buscar otros elementos de cohesión en historias que puedan parecer fragmentarias, e incluso se puede situar como un antiformato en donde los autores y autoras logren obtener la libertad para que los géneros reconocidos (como el *comicbook* americano o el álbum franco-belga) puedan ser superados, reactualizados o frontalmente rechazados. En efecto, en su texto “La novela gráfica en el laberinto de los formatos del cómic”, Trabado afirmará que: “El molde físico bajo el que se presentan las historias gráfico-narrativas genera un horizonte de expectativas bien determinado [...] El formato genera, pues, una serie de instrucciones en los modos y temas que autor/es y lectores comparten de forma tácita” (Trabado, 2013: 11). Por lo tanto, este modelo narrativo-gráfico que los autores de *Líneas de Fuga* proponen dialoga con un conocimiento intertextual que excede la propia viñeta, que interpela a sus lectores/as y los empuja a reflexionar en torno a todos los estímulos entregados, produciendo finalmente lo que Canclini asume como historietas, las cuales son “lugares de intersección entre lo visual y lo literario, lo culto y lo popular, acercan lo artesanal a la producción industrial y la circulación masiva” (García Canclini, 1990: 314)

Entonces, si se tiene en cuenta estas afirmaciones, y las especificidades de *Líneas de fuga*, ¿podemos hablar de esta obra como un cómic? Para ello me parece interesante lo que comenta Janeiro Torres, quien señala:

La incursión del cómic en determinados momentos de la vanguardia ha supuesto un impulso del medio y una temprana reivindicación (o al menos apropiación) de este “arte de masas” como “Arte”. Más allá del interés del pop art, han sido muchos los artistas fundamentales en la historia del arte cuya deuda con el cómic no debe ser silenciada: desde el “Ceci n’est pas une pipe”, de Magritte hasta algunos collages de Max Ernst o Kurt Schwitters, pasando por los “Sueños y mentiras de Franco”, de Picasso en los que la división del lienzo en nueve viñetas alude directamente al arte secuencial, u obras del propio Miró, en las que se manifiesta una referencialidad al paisaje metafísico de *Krazy Kat*. (Jainero, 2010: 117)

Es así que sin importar las aportaciones formales de otros medios, la obra transita principalmente dentro de los códigos esenciales del cómic, la secuencia y la imagen, pero articulado desde un nuevo lugar en el cual la novela gráfica se asume como espacio de hibridez, y que para Janeiros también es un elemento constituyente de la historieta, lo cual permite los cruces con otras disciplinas. De esta forma, *Líneas de fuga* asume su carácter heterogéneo para expresar las

ideas que transitan a través del texto, rompiendo algunas estructuras genéricas y ocupando un nuevo espacio en la narrativa secuenciada que lo acerca hacia el lado del arte experimental o de la vanguardia.

Esta postura de sus autores se ubica dentro de una línea escritural en Chile que la académica Macarena Areco (2011) indica como “novela híbrida metaliteraria”, y donde sus autores logran posicionarse al margen de los mundos que transitan: el del cómic y la literatura. Este fenómeno de la narrativa contemporánea en Chile responde a nuevos modos de representación de postdictadura, al que han recurrido los autores para expresar un cierto *status quo* nacional, y que adquiere mayor relevancia en este relato porque ubica el espacio de sus acciones no en Santiago, sino en Concepción (la gran urbe del sur de Chile), con lo cual se produce una apertura hacia nuevos espacios de significación y construcción de imaginarios de la contemporaneidad chilena, no sólo limitados a la capital del país. Al respecto Areco sostiene que:

Variada y múltiple, la narrativa chilena reciente, la de la posdictadura, ha continuado tradiciones existentes y todavía vigentes al mismo tiempo que ha buscado nuevos formatos; ha representado subjetividades conocidas y dado espacio a otras emergentes; y ha planteado cuestiones del mundo colectivo y del ámbito de lo privado, resemantizando temáticas y descubriendo nuevas miradas que multiplican las perspectivas y los modos de expresión. (Areco, 2011: 180)

Ante la búsqueda de resignificaciones de lo conocido es que la hibridez impulsa esa emergencia de multiplicar las posibilidades discursivas, al sostener los relatos en variadas lecturas de la realidad que no pueden ser articuladas desde un sólo lenguaje, en este caso, el del cómic. A condición de esta necesidad es que los autores de *Líneas de fuga* recurren a diferentes soportes que complejizan los niveles de lecturas propuestos por el texto. Estos diversos recursos transtextuales aparecen claramente en la obra, produciendo lo que podríamos llamar lecturas palimpsésticas siguiendo la nomenclatura adoptada por Genette (1989) en su obra *Palimpsestos*. Algunos ejemplos reconocibles de estas estrategias transtextuales en la obra son los siguientes.

Intertextos

En una de las páginas finales de la obra (figura 8), podemos apreciar el tránsito por la ciudad realizado por Carlos, su protagonista, en una secuencia de imágenes que replica la puesta en página de la viñeta dibujada, pero a la cual se yuxtaponen imágenes fotográficas de la ciudad en la composición de la plancha, las que a su vez son complementadas a nivel escrito por un extracto de la canción *Tidal wave* del grupo norteamericano *Interpol*, que viene a escenificar y profundizar el espacio interno y existencial **de lo que vive el personaje**: “Oh, se acerca una inundación pronto/ Oh, qué dulce sábado, y la noche es joven aún/Esta prisa es como una marejada” (Gutiérrez y Toro, 2015: 120-121).



Figura 8. *Líneas de fuga* (2015), Óscar Gutiérrez y Cristian Toro⁸

Este, claramente, no es el único ejercicio intertextual realizado por la obra, sino que se plantea a sí misma como una suerte de gran collage de intertextos (explícitos e implícitos), que obligan al lector a estar constantemente buscando referencias y señas a otras obras que se insertan impunemente en la escritura e imagen (figura 9). El gesto consciente autorial por parte de sus creadores se reafirma en su afán de generar un producto atípico, y que no sea catalogado a priori como puramente historietístico, sino que sea más bien un artefacto artístico que se proponga como lectura y respuesta de una sociedad en continuo cambio y mutación.



Figura 9. *Líneas de fuga* (2015), Óscar Gutiérrez y Cristian Toro⁹

⁸ Carlos, el protagonista, recorriendo la ciudad de Concepción. Como un presagio de lo que vendrá, en las páginas siguientes será devorado por las aguas en una ensoñación.

Sus propios autores señalan, como indicación previa al apéndice literario donde se encuentran algunas de las tantas referencias de la obra, que:

Creemos firmemente que tanto las ciudades como la literatura son un tapiz, construido y alimentado por una y mil voces. Modalidad Vilamateana, a la usanza de Piglia, un palimpsesto de voces para caracterizar una ciudad, que es mil ciudades. (Gutiérrez y Toro, 2016: 130)

Las ciudades que son el reflejo de los sujetos que las habitan, y que asumen mil voces que se traducen en el acto de la escritura. A esta lectura del espacio urbano propuesta por los autores, Barthes apuntará que “es el lenguaje, y no el autor, el que habla” (Barthes, 1994: 66). Aquí es la ciudad la que se comunica a través de sus espacios, de las intervenciones que se le realizan y que también son parte de la obra. En efecto, la voz de los autores se diluye en el entramado intertextual, permitiendo que la propia Concepción se exprese desde sus lugares y sus referencias incesantes.

Para este fin, el texto se amplía y expande en la propia urbe a través del diseño de diversos murales, ubicados en algunos sectores de la capital regional (figura 10 y 11).



Figura 10. "Murales en Concepción" (2015), La Tregua¹⁰

Serán sus mismos autores, en su perfil de *Tumblr* donde difundieron el proyecto, quienes explican:

Para la primera intervención del proyecto, el artista visual WTZ interpretó mediante líneas (sic) y formas abstractas, los conceptos de “fisura” o fragmentación desde los cuales trabajamos la narrativa del libro que estamos creando.

⁹ Referencias que funcionan como un mosaico dentro de la obra. Parte de la decoración del bar que visita Carlos muestra a Frida Kahlo, el Guernica de Picasso, o el disco *The dark side of the moon* de Pink floyd, entre otros.

¹⁰ Parte de la serie de murales que se realizaron para acompañar la obra.

De esta manera presentamos los conflictos centrales de nuestra historia; desde el mismo espacio sobre el cual estamos narrando, dando por finalizada una parte inicial de este proyecto, el cual desde sus comienzos se planteó como una narrativa “multiformato”. (La Tregua, 2015)



Figura 11. "Murales en Concepción" (2015), La Tregua¹¹

Ciudad intervenida, ciudad que habla a través de una forma diversificada. Texto que es un reflejo de las voces que transitan por la ciudad, y que encuentran como único espacio discursivo la multiplicidad de soportes. Macarena Areco insiste en que este proceso de narrativa híbrida y metatextual, es “un territorio intersticial [...] Se caracteriza por la mezcla de subgéneros narrativos, especialmente populares; por la multiplicidad y la fragmentación en ámbitos como la estructura, el tiempo, el espacio, las voces y las tramas” (Areco, 2011: 181-182). Esto se traduce en la idea de fisura que los propios autores proponen, y que se lee como las marcas físicas que la ciudad presenta, a modo de ruinas, de sujetos fragmentados y, en este caso, de intervenciones estéticas. Los murales presentados en la obra también son replicados en algunas páginas de la obra, y es interesante ver cómo sus formas onduladas, son también parte de un ejercicio que intenta aunar de manera más gráfica la forma con el contenido que la propia obra plantea.

La mezcla es permanente y siempre viene a generar un correlato de lo que sucede en la propia obra, por lo tanto, es un discurso repleto de huellas y éstas son múltiples, como en otra viñeta (figura 12) donde se cita a la canción *Summer babe* de *Pavement*, pero también está la marca del desamparo del protagonista “Cada vez que me siento, yo encuentro que estoy agotado/Cada vez que me siento, yo encuentro que estoy agotado/ Cada vez que me siento”, repite la radio mientras Carlos se droga con marihuana, y pareciera que no hubiera tiempo que lo limitara. Es el aquí y el ahora que se articula como el momento donde el protagonista puede escapar un poco de su realidad.

¹¹ Grupo de muralistas, en el pleno diseño de una de las obras.



Figura 12. “Líneas de fuga” (2015), Óscar Gutiérrez y Cristian Toro¹²

El arte también será citado en múltiples formas: desde murales, grabados, referencias a la gráfica chilena, como la BRP,¹³ la lira popular,¹⁴ o el trabajo de los hermanos Larrea en los setenta, como en las escaleras que aluden explícitamente el trabajo de Escher (figura 15), pero que es parte del tránsito por una ciudad que es caótica y convulsa, alterada e imposible ante sus pies. Esta lógica de desestructuración propia de los escenarios imposibles que planteaba el artista holandés también es replicada en la misma forma compositiva de la obra, donde constantemente podemos encontrar quiebres de las viñetas, dibujos que desbordan el panel, y manteniendo sólo en ciertas ocasiones una forma más tradicional de cuadro a cuadro, y evitando paneles como las del *waffle-iron grid*, señaladas por Thierry Groensteen (2007).

¹² Carlos, al inicio de la obra, pasará sus días drogándose, sin trabajar ni estudiar

¹³ La Brigada Ramona Parra (BRP) es un grupo muralista creado el año 1968 por las juventudes del Partido Comunista de Chile. Con una estética claramente reconocible, entre sus hitos está la realización del mural “El primer gol del pueblo chileno” junto al afamado pintor Roberto Matta en el año 1971. Este fue borrado tras el golpe militar de 1973 y redescubierto el año 2005. Fue restaurado y puesto nuevamente en exhibición en 2008 (figura 13).

¹⁴ Lira popular es el nombre dado a pliegos de poesía en décima, que eran impresos y difundidos en Chile desde mediados del siglo XIX a inicios del XX. Haciendo uso de una gráfica muy característica, hecha en xilografía, estas publicaciones eran parte de la tradición de la “literatura de cordel”, difundida en Hispanoamérica (figura 14).



Figura 13. *Líneas de fuga* (2015), Óscar Gutiérrez y Cristian Toro, La tregua; "Muralismo" (2012), Brigada Ramona Parra, El Desconcierto¹⁵



Figura 14. "UDEC monumento histórico nacional Arco de medicina" (2016) Juan Quijada; *Líneas de fuga* (2015), Óscar Gutiérrez y Cristián Toro, La tregua; "Lira popular" (2013), DIRAC.¹⁶

¹⁵ Mientras Carlos conversa con su ex novia, se logran apreciar murales en el estilo gráfico de la BRP. Publicado: 19.10.2018 <https://www.eldesconcierto.cl/2018/10/19/el-tarro-y-la-brocha-la-historia-de-la-brigada-ramona-parra/>

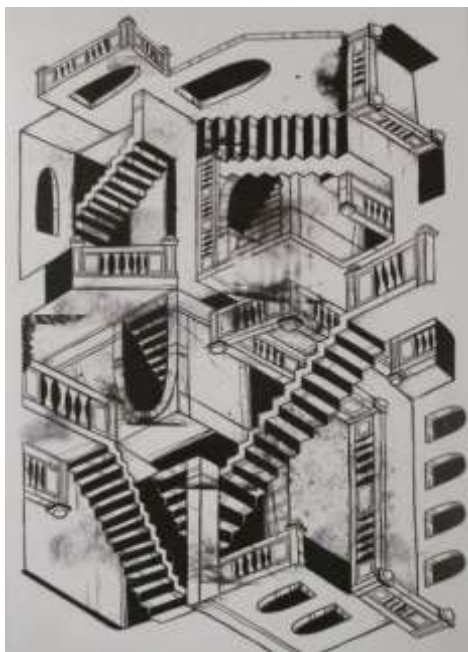


Figura 15. *Líneas de fuga* (2015), Óscar Gutiérrez y Cristian Toro¹⁷

Metatextos

Al igual que los intertextos, los componentes metatextuales producen una obra ampliamente heterogénea. Para este fin, sus autores desarrollaron su propio espacio de reflexión sobre su propuesta, en un ejercicio que se vuelve arte y acción, pero también ensayo. De este modo, esta novela gráfica se abre a la mirada crítica del lector o lectora proponiéndole alternativas o caminos a su lectura. Es así que junto al texto narrativo, se suma un pequeño dossier de breves ensayos y cavilaciones sobre la propia novela gráfica y sus temas (figura 16).

¹⁶ De arriba a abajo. Frontis Arco de la Facultad de Medicina de la Universidad de Concepción. Luego, su adaptación en la historieta, la que toma como referencia la estética de las vasijas griegas clásicas, pero también las xilografías de la “lira popular”. En la base, una de las ilustraciones que acompañaba las publicaciones de cordel en Chile.

¹⁷ Ilustración que homenajea las arquitecturas imposibles de Escher



Figura 16 “Cuadernillo-dossier de ensayos que acompaña *Líneas de fuga*” (2015),
La tregua

En palabras de los propios autores en su página:

Ejercicio de diseño de contenidos visuales y textuales donde se reflexiona sobre algunas de las problemáticas-tensiones-observaciones desde la cuales estamos trabajando nuestra narrativa. Desde una mixtura de géneros englobados en el ensayo, la prosa poética y la investigación; manifestamos inquietudes sobre el espacio arquitectónico de Concepción, el constante “reseteo” de esta ciudad, algunos hitos y desastres históricos, y la configuración de ciertas identidades de individuos que tienen como matriz las calles de esta ciudad. (La Tregua, 2015)

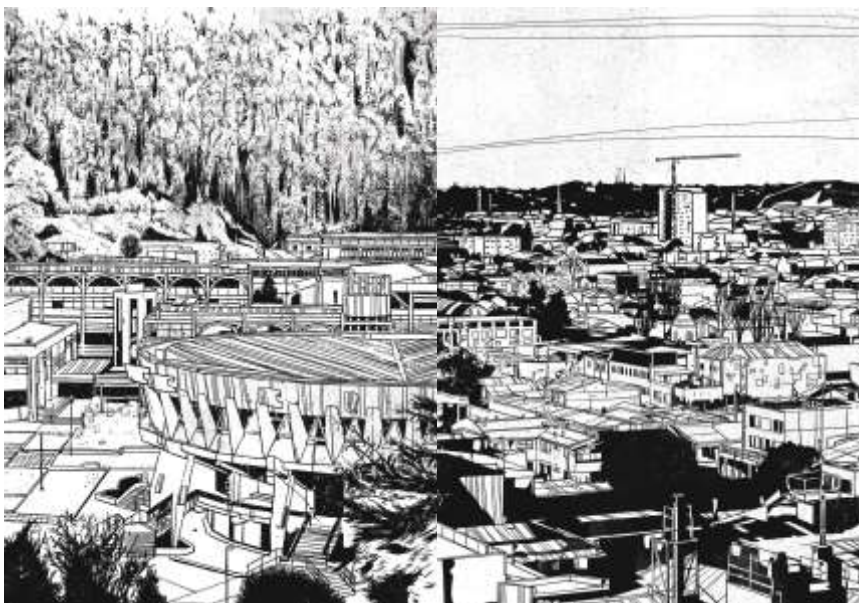
De esta manera, podemos ver que el proyecto diverso e híbrido propuesto por la obra está sostenido sobre la idea de que es necesario establecer una diversidad de voces que permitan responder a los espacios urbanos contemporáneos que ahora son citados. La fragmentación de la obra como reflejo de una ciudad en permanente alteración, el texto como un tejido de signos, un espacio para las múltiples lecturas y también como contraste para diversas escrituras. Si pensamos nuevamente en lo planteado por Barthes en “La muerte del autor”, acá no encontramos una pretensión de descifrado de la obra. El texto viene a rechazar la lectura unívoca, ya que se forma por escrituras múltiples, un “bricolaje” en la noción derridiana (Derrida, 1989: 392). Pero tal como Barthes indica que “existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector” (Barthes, 1994: 71), *Líneas de fuga* asume aquel ejercicio suicida autoral exponiendo multiplicidad de discursos para desaparecer entre ellos, y así democratiza el ejercicio de palabra y la imagen en sus significados, para que finalmente el lector-lectora sea quien realmente le otorgue cohesión a la obra desde sus lecturas. Algunos podrían sostener que, por el contrario, esta forma hiperreferencial obliga a su lector-a a seguir las vías que sus propios autores propician, guiando a través de pistas intertextuales como en una suerte de mapa

de lectura, pero tal como el propio Barthes afirma, “la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino” (1994: 71), y es aquí donde el lector o lectora emerge al morir el autor, ya que en él se haya la multiplicidad.

Por su parte, Foucault (1999) planteará que ante la pérdida del autor la escritura se liberaría de su referencialidad. En sus palabras, “puede decirse, primero, que la escritura de hoy se ha liberado del tema de la expresión: no se refiere más que a sí misma, y sin embargo, no está alojada en la forma de la interioridad; se identifica con su propia exterioridad desplegada” (Foucault, 1999: 333), es decir, al hablar de sí misma, entra en el juego metaliterario y en ese sentido la escritura ya no sería una confirmación del yo, porque al escribir se va borrando el autor. A su vez, la desaparición del autor tiene su contraparte, que es más bien la existencia de un sujeto colectivo o transindividual, y que establece finalmente a la obra como producto intertextual. Desde esa perspectiva, ya no será relevante quién lo dijo, sino qué dijo, es decir, el centro (si es que existe alguno) está en el propio discurso.

La ciudad como protagonista

Para terminar este análisis sobre *Líneas de fuga*, me gustaría dedicar unas breves palabras finales a la figura omnipresente de la ciudad en la obra, la cual (como ya se ha esbozado) tiene una función que trasciende la dimensión ambiental, pues adquiere las condiciones de un personaje más en el texto. Como espacio de la posmodernidad, las ciudades, grandes estructuras de la modernidad, han sufrido una metamorfosis bastante particular. En una paradoja constante, las ruinas se contraponen a las nuevas construcciones, y se van ampliando los espacios, con lo cual su fisonomía se ve altamente alterada (figura 17 y 18).



Figuras 17 y 18. *Líneas de fuga* (2015), Óscar Gutiérrez y Cristian Toro ¹⁸

¹⁸ Parte de las ilustraciones en blanco y negro que nos muestran la ciudad de Concepción, representada como una capital compleja y agobiante.

Estos sistemas urbanos vienen a sufrir lo que Derrida propondrá en su concepto de estructura como descentramientos, ciudades que se asumen desplazadas, estructuras urbanas sociales con múltiples centros (que ya no son centros) y que generarán una relación conflictiva del sujeto con su entorno (Derrida, 1989: 384). En efecto, siguiendo esta idea, se produce una paradoja ya que no hay estructura sin centro (independiente de que se desplace), y tampoco son concebibles dos centros. ¿Dónde situarse entonces? Si pensamos en la figura de Carlos, comprenderemos que no es sólo la propia condición depresiva la que lo va hundiendo, en una espiral descendente y constante de autodestrucción, sino también la ciudad de Concepción se asume laberíntica, opresiva a momentos. Poseedora de un clima lluvioso y frío, no es poco común encontrar en su centro histórico decenas de galerías-paseos comerciales, donde los ciudadanos en tiempos pretéritos se resguardaban de las inclemencias climáticas. Actualmente, ya no llueve tanto como antes, y algunos de sus habitantes en tono socarrón la nombrarán “tropiconce”, en alusión a las olas de calor que ahora suelen acontecer en la ciudad.¹⁹ Por otro lado, el terremoto del año 2010 sacudió a la ciudad con un 8.8 en la escala de magnitud, dejando muchos sectores en ruinas, reconstruidos recientemente, lo cual ha alterado de forma radical las formas, no sólo física de la urbe, sino también social.

Frente a este nuevo paradigma urbano que presenta la ciudad, ¿qué condiciones nos pone ésta para (sobre)vivir en ella? Pareciera ser que la consigna es adaptarse o desaparecer, y ése es el proceso que vive el protagonista de la novela gráfica. **Este personaje debe acceder al espacio caótico del “nuevo” Concepción** a partir de un ejercicio de asimilación constante, pero que es paradójicamente lo que también lo enferma. Para ello, se dispondrá entonces de un espacio construido (la propia ciudad) y un espacio imaginado como alternativa a la realidad alienante. El miedo a perderse es constante, y la obra lo recuerda a cada minuto, no sólo en las intervenciones de los personajes, sino también en la construcción gráfica de la urbe. En ella podemos ver que ciertos **elementos propios de la ciudad, como los llamados “ojos de mar”, es decir, pequeñas lagunas que en la creencia popular estarían conectadas con el Océano Pacífico, son literalmente presentadas como ojos en las calles.** La ciudad como un ente viviente que constantemente te mira, vigila tus acciones. De ahí que el taxista quiera “desquitarse” quemándolo todo (figura 19).

¹⁹ Tal como consigna una noticia de 2017, ya están comenzando las investigaciones científicas en torno a este curioso fenómeno climatológico. Véase: <https://www.biobiochile.cl/noticias/nacional/region-del-bio-bio/2017/11/17/tropiconce-del-dicho-a-la-realidad-cientificos-estudian-vinculo-tropical-en-el-bio-bio.shtml>

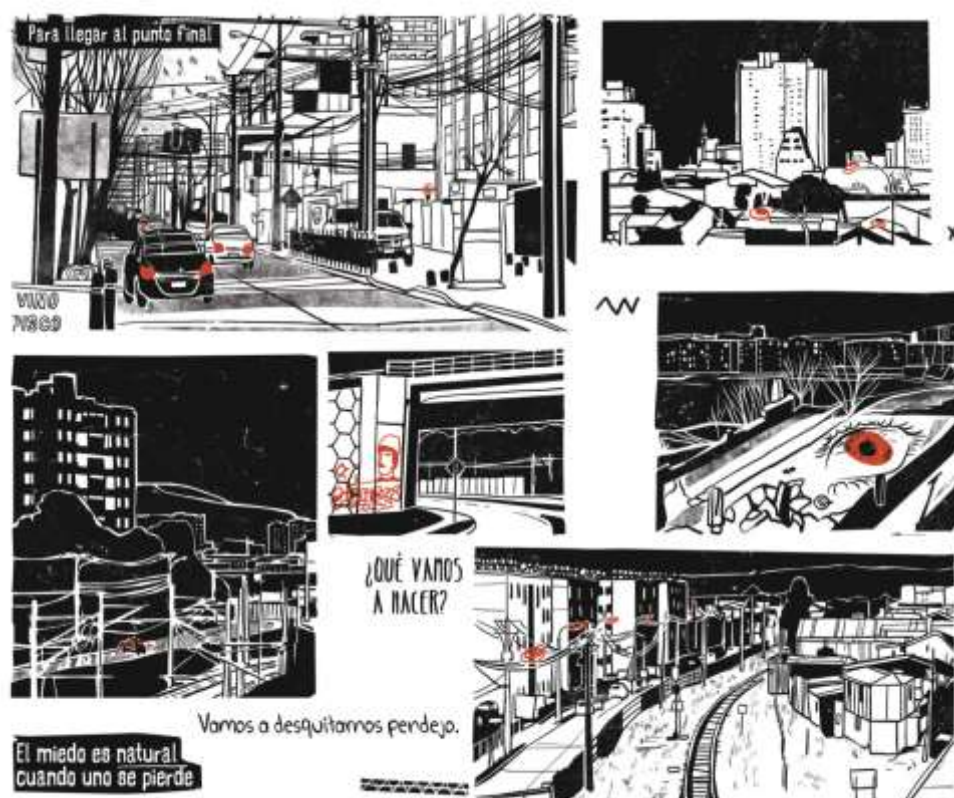


Figura 19. *Líneas de fuga* (2015), Óscar Gutiérrez y Cristian Toro ²⁰

De este modo, podemos asumir que en la obra el sujeto transita en una dualidad, en donde la urbe se corporiza y lo obliga a construir una realidad urbana que se configura como heterotopía, un lugar otro, alternativa única al estado desarticulado de su interior, y que parecería verse reflejado en las condiciones propias de la ciudad. Será entonces un tópico habitual al interior de la narración el desplazamiento espacial de Carlos, quien constantemente se ve enfrentado a la ruina, a los edificios viejos, al perderse en las calles y, por lo tanto, su crecimiento interior, sólo será posible en la medida en que él se apropie del espacio. En ese sentido, cobra aun más sentido la propuesta de intervención urbana de las calles de Concepción, donde los muros son pintados con formas sinuosas, en un símbolo del devenir constante del sujeto urbano. Tal como Michel Foucault señala, estos emplazamientos permitirán al individuo situarse en una realidad que es heterogénea. Heterotopías de desviación donde finalmente el sujeto en crisis pueda hallar una vía de escape para una interioridad conflictuada. De esta perspectiva, la novela gráfica se articula a partir de sus diversos puntos de entrada, como un mapa cultural y a la vez existencial, en donde el devenir de su protagonista, es también una invitación al lector-a a una exploración tanto personal, como geográfica. Los bares, las calles, túneles, callejones, plazas del gran Concepción a ojos de Carlos

²⁰ Las calles sin gente le ceden el protagonismo a la arquitectura de la ciudad. Entre las estructuras, el ojo de agua simbólico, en una ciudad que observa y atrapa a sus habitantes.

adquieren una disposición diferente, líneas de fuga para articularse como los sitios en donde aquel ser agobiado construya su propia realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ARECO, Macarena (2011), “Cartografía de la novela chilena reciente”, en *Anales de literatura chilena*, vol. 12, n. °15, pp. 179-186. Consultado en <<http://analesliteraturachilena.cl/images/N15/Cartografia-de-la-novela-chilena-reciente.pdf>> (18/07/2019).
- BARTHES, Roland (1994), “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Paidós, pp.65-71.
- BENJAMIN, Walter (1972), “El Flaneur”, en *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Aguirre, Jesús (trad.). Madrid, Taurus, pp. 49-83.
- BRECHT, Bertold (1973), “De la popularidad de la novela policíaca”, en Brecht, Bertold, *El compromiso en literatura y arte*, Fontcuberta, Joan (trad.). Barcelona, Península, pp. 341- 346.
- DERRIDA, Jacques (1989), “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, en *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Editorial Anthropos, pp. 383-401.
- EISNER, Will (1998), “Los comics como forma de lectura”, en *El comic y el arte secuencial*. Barcelona, Editorial Norma, pp. 9-10.
- FOUCAULT, Michel (1984), “De los espacios otros”, en *Yoochel/Kaaj, arte en medios*. Consultado en <http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucalt_de-los-espacios-otros.pdf> (17/07/2019).
- FOUCAULT, Michel (1999), “¿Qué es un autor?”, en Foucault, Michel, *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*. Barcelona, Paidós, pp. 329-360.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Editorial Grijalbo.
- GARCÍA, Santiago (2014), *La novela gráfica*. Bilbao, Astiberri.
- GENETTE, Gerard (1989), *Palimpsestos. La escritura en segundo grado*. España, Taurus, pp.1-17.
- GROESTEEEN, Thierry (2013), *Comics and narration*. Jackson, University press of Mississippi.
- GUTIÉRREZ, Óscar; TORO, Cristian (2016), *Líneas de fuga*. Concepción, La Tregua Ediciones.
- GUTIÉRREZ, Óscar; TORO, Cristian (2015), *Líneas de Fuga. Dossier*. Concepción, La Tregua Ediciones.
- JANEIRO TORRES, Fernando (2010), “La novela gráfica” (reseña), en *Formas*, vol. 1, primavera 2010, pp. 115-117.
- LA TREGUA (2015), *Líneas de fuga. Proyecto de “La tregua” gestión cultural*. Consultado en <<https://lineas-defuga.tumblr.com/>> (14 de julio de 2019).
- MERINO, Ana (2003), *El cómic hispánico*. Madrid, Cátedra.

TRABADO, José Manuel (2013), “La novela gráfica en el laberinto de los formatos del cómic”, en Trabado, José Manuel, *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*. Madrid, Editorial Arco/Libros, pp.11-61.